

دراسة في البنية الشكلية والدلالية للزخارف الإيرانية الزرادشتية

عاطفه آلاده^١، فهيمه زارع زاده^{٢*}

١. خريجه المرحلة الماجستير فرع الفن الإسلامي، كلية الفن والعمارة، جامعة "تربيت مدرس"، طهران

٢. أستاذة مساعدة في فرع الفن والعمارة، جامعة "تربيت مدرس"، طهران

تاريخ القبول: ١٣/٤/١٤٤٢

تاريخ الوصول: ٢٥/٣/١٤٤٢

الملخص

تداول في الفنون الزخرفية الأثرية الإيرانية، صنف من التطريز ما يسمى بالتطريز الزرادشتية؛ ويعنى به فنّ يضيف على فساتين النساء رسوماً متناسقة ومتناغمة من الناحية البصرية والجمالية، لي طرح على البال هذا التساؤل: ما هي البنى الشكلية والدلالية التي ابتنت عليها الرسوم الزرادشتية المطرزة على فساتين النساء؛ والتي اعتبرت أبرز الأمارات الثقافية في آداب الستر آنذاك، وتكفلت دوراً حاسماً وبارزاً في حفظ هوية المرأة الزرادشتية واستمرارها طول التاريخ الإيراني الإسلامي؟ وعلى هذا الأساس، جاءت هذه المقالة بصدد فكّ الرمز عن شكل هذه الرسوم ودلالاتها؛ إذ يقدّم النظر في هذا المجال، صورةً أبين وأوضح من مميزات هذه الرسوم الفنية العامة، وستعتبر نتائج البحث، مرجعاً موثقاً به في فهم التطريزات الزخرفية الإيرانية الأخرى، في مجال تصميم الأزياء. تشير النتائج بأنّ هذه الرسوم كانت مستمدّة من العناصر الطبيعية والنباتية والحيوانية التي تحظى في النظام العقيدى-الثقافي في إيران القديم بقيم ودلالات رمزية كالخلود، البعث، النمو، التبيين، النشاط، الحيوية، الحكمة، العلم والبركة والخصوبة، وكانت النساء ترتين مختلف أجزاء فساتينهنّ بها، حسب مدى قدسيتهما ونظراً إلى إيمانهم بأنّها تجسّد رغباتهم وأملهم وأمنياتهم المثالية فعلاً، فيطرزنها برسوم يتسع نطاقها لتتجاوز الرسوم الواقعية إلى التجريدية، كما يعملن بعضها بخيوط من الحرير حسب أسلوب التطريز؛ ليزدنها رونقاً وبهاءً.

الكلمات المفتاحية: الرسم، التطريز الزرادشتي، الفستان، الدلالة والمضمون، النساء

١. المقدمة

يعتبر التطريز الزرادشتي الذي يُعنى به الفنّ السائد لزخرفة الفساتين في إيران القديم، صنف من أنواع التطريزات الإيرانية التي تعمل بالغرز على القماش، وهو عبارة عن رسم رسوم خاصة باستخدام الإبرة وأنواع الخيوط الملونة على شتى الأقمشة الحريرية والقطنية والكتانية. لا نعرف إلى متى يعود تاريخ هذا الفنّ؛ إذ لم يصل إلينا نموذج قديم من الفساتين المطرزة القديمة، يسمح لنا بكشف تاريخها؛ نظراً لضعف الأقمشة مقابل العناصر الجوّية والطبيعية؛ إلا أنّ هناك شواهد تاريخية كالنقوش وآثار النحت على الأحجار الباقية منذ عصر الجاهلية، تدلّ على رغبة الإيرانيات في التطريزات الدقيقة؛ حيث

كتب المؤرخون: كانت هذه الرغبة شديدة؛ حيث أثرت على فنّ النسيج والتطريز لدى القوميات الأخرى من أوروبا إلى الصين واليابان (اسفندياري، ١٣٧٠ش: ٢٢٦). تعتبر مهارة الفتاة في هذا الفنّ جزءاً من الهدايا التي تحملها إلى بيت زوجها. يتمّ التطريز الزرادشتي، كغيره من التطريزات، على قطعة من القماش، بإبرة للغرز ورسم الرسوم، وحيوط من الحرير الطبيعي غير المغزول في أنواع من التطريزات الناتجة عن المزاوجة بين الغرز بأنحاء مختلفة كغرزة الفرع، غرزة الساتان، غرزة الحشو، غرزة السلسلة، غرزة النقطة، غرزة السراجة، التطريز بالأشرطة، غرزة العروة، والتطريز برسوم بروار. إنّ هذه التطريزات قد أغفلها الباحثون وأصحاب الرأي من الناحية الجمالية ومن ناحية مسار التطور، نظراً لبساطتها وابتدائيتها، وهذا ما يضعف ضرورة النظر والبحث فيها. ويقرّ أصحاب الرأي دوراً بارزاً للرسوم والزخارف المطرزة على الملابس؛ حيث يعتبرون تعريف الإنسان مستقلاً عن لباسه، تعريفاً ذهنياً فحسب، ولا يرون دور الرسالة التي تحملها الزخارف التي تزيّن الملابس، أقلّ شأناً من دور اللباس نفسه؛ بل يعتبرونها طريقة لفهم أعمق لهدف الشخص من ارتدائه (غيرانيان، ١٣٩١ش: ٨).

في هذا الصدد ونظراً لنتائج الدراسات الميدانية، تبين أنّ الرسوم الزرادشتية، ولو أنّها استمرت حتى بعد ظهور الإسلام، واستخدمت في الفنون الأخرى وخاصة في تصميم الأقمشة الإيرانية-الإسلامية، من ناحية الشكل والمضمون، نظراً لقيمتها البصرية والدلالية، ولكنّها لم تستخدم لتطريز مظهر الأقمشة و ذلك بنمط التطريزات السائدة في إيران القديم؛ بل لزخرفة فساتين النساء الزرادشتيات فحسب. وفعلاً، فإننا نجد أكثر الفساتين تطريزاً بهذه الرسوم، لدى النساء الزرادشتيات في مدينة يزد وضواحيها قبل مائة عام، حيث تحمل عليها آثار التطريزات والزخارف العائدة للعصور القديمة. فبدأنا بعرض تفاصيل مجملتها عن هذه الفساتين وأجزاءها والزخارف المطرزة عليها بالبحث والتدقيق في الرسوم الزرادشتية ومختلف صورها، ثمّ قمنا باستخراج هذه الرسوم من الناحية الشكلية وتصنيفها في مجموعات، وأخيراً، عرضنا شحنتها الدلالية للتحليل. يحظى الإلمام بأشكال هذه الرسوم وفهمها العميق، بأهمية بالغة؛ حيث يؤدي إلى استخدامها بنمط صحيح وكرمز الثقافة الإيرانية، في مسار تطوير مجال تصميم الملابس المعاصرة؛ إذ يرى علماء الاجتماع أنّ جزءاً كبيراً من مظاهر ثقافة الشعوب وهويتها، مرسوم على ملابس آحادهم.

٢. منهجية البحث

تمّ في هذا المقال، جمع البيانات النصية، باعتماد المنهج الوصفي-التحليلي، واستناداً للمصادر الموثوقة المتواجدة في المكتبات والموارد الإلكترونية، ونظراً لقلّة المصادر المكتوبة في مجال الصور، تمّ إعداد البيانات الصورية، باعتماد منهج الدراسات الميدانية ومن خلال الدراسة المباشرة على فساتين النساء الزرادشتيات، المتواجدة في المناحف والبيوت التاريخية بمدينة يزد. صوّرت الكاتبتان هذه المصادر أولاً، ثمّ اختارتا منها الرسوم، باعتماد منهج أخذ العينات العشوائية المدرجة، وأخيراً أعادت رسم العينات وفقاً لزخارف الفساتين، باعتماد التصميم الإلكتروني، وذلك بهدف وضوح الصور بشكل

أكبر وإمكان دراسة بنية الرسوم على نحو أفضل.



الصورة ١: نموذج من ملابس المرأة الزرادشيتية،
العائدة للقرن الثاني عشر للهجرة، المتواجدة في
متحف فيكتوريا وألبرت في لندن



الصورة ٢: نموذج من ملابس المرأة الزرادشيتية،
العائدة للقرن الثاني عشر للهجرة، المتواجدة في
متحف فيكتوريا وألبرت في لندن



الصورة ٣: نموذج من ملابس المرأة الزرادشيتية،
العائدة للقرن الثاني عشر للهجرة، المتواجدة في
متحف فيكتوريا وألبرت في لندن

٣. فساتين النساء الزرادشيتيات

ورد في بعض كتب الرحلات، معلومات عن فساتين النساء الزرادشيتيات، كما تقدم هذه الكتب خزائن معلوماتية قيمة وزاخرة عن تاريخ حياة الشعب الإيراني، وآدابهم في الستر والطعام والزواج والقضايا الدينية والسياسية والاقتصادية، إلا أنّ هذه المعلومات، حسب رأي الكثير من الرحّالة، لم تثير الاهتمام اللازم لقيدها وتسجيلها، نظراً لعادة الناس بالنسبة إلى هذا النمط من الحياة (مينايي أمين أموال، ١٣٨٣ش: ٢٨). كتب "دن غاريسيا دسيلوا فيغوترا"، سفير الدولة الإسبانية في قصر الشاه عباس الأول، عن فساتين النساء الزرادشيتيات في العهد الصفوي قائلاً: تستر الزرادشيتيات رأسهنّ وشعرهن وأعناقهن؛ بحيث لا تظهر منها إلا الوجوه. تشبه مناديلهنّ مناديل كبيرات السن الإسبانيات، ويتغيّر لونها وفقاً للون شعرهنّ، حيث يكون دوماً أفتح من لون فساتينهنّ (فيغوترا، ١٣٦٣ش: ٢٠٦). وقد وصف "اون والا" أقمشة قطنية، عليها رسوم بأطراف منسوجة، وحيوط صفراء وسوداء وخضراء متدلّية من حافاتهما؛ تغطّي الرأس وتُسدل من الخلف. إنّ هذا القماش، في الحقيقة، "چارقد مسي" (يعني الوشاح الكبير في اللهجة الدرية) برسوم وزخارف على قماش أبيض، ذو هامش عريض، عليه رسوم الفروع والأوراق الملتوية في بعض وبقبّعة صغيرة، رؤوسها منحنية. وكتب "بيتر دلاواله" عن فساتين الزرادشيتيات، قائلاً: إنّ نساءهم يرتدين فساتين متشابهة، ولكن ينبغي الإقرار بأنّ هذه الفساتين تضاهي فساتين العربيات والكلدانيات أكثر، ونوعية قماشها كردائي الذي كنت فيه في طريقي من نابل إلى بيت المقدس؛ لباس يرتديه الرّوّار الإيطاليون عادة، ولكنّ التي تلبسها الزرادشيتيات ليست لها حزام، إنّهن يلبسن كما يلبس كهنة تقاتين؛ إلا أنّ لباسهن ليست لها باقات، وما يضيفي على فساتين الزرادشيتيات، الجمال والدقة، خمار طويل وعريض جداً، بألوان الأخضر والأصفر، ولكنه يضرب إلى الصفرة أكثر ولا يظهر من أهدانّه إلا

الوجود، والخمار يتأرجح من الأمام إلى الوسط، ومن الخلف إلى الأرض، ويتراءى جميلاً بصفة عامة» (دلاواله، ١٣٧٠ش: ٧٨). فاستناداً لهذه الأوصاف، والمستندات التاريخية المصوّرة (الصورة ١) فإنّ لباس الزرادشتيات قد شملت ستة أجزاء: ١. قبعة صغيرة (لتشك) ٢. وشاح (مكني أو مقني) (الصورة ٢) ٣. فستان تحتاني (سدره) ٤. فستان رئيسي (الصورة ٣) ٥. سروال (شوال) ٦. حذاء.

٤. رسوم التطريز الزرادشتي

تبيّن ملابس الزرادشتيات أنّ التخيّل بالرسوم، و تصميمها وتطريز الملابس بالإبرة والخيط، يعتبر من أبرز جهودهن لإبراز معتقداتهنّ؛ إذ كانت هذه الرسوم، بتضمّنها دلالات خلفية، تحمل دلالات ضمنية، تتيح لهؤلاء النساء تبيين مبادئهن الفكرية التي تستمدّ مغزاها من قانون ما يسمّى «إشه» الذي كثيراً ما نجد ذكره في النصوص الزرادشتية، التي تقول: يجب أن يكون ما في الكون، منتظماً، وخالياً من العيوب والنقائص، كما ينبغي أن تكون الأراضي والبلدان عامرة، والناس صادقين، عادلين، موفين بالعهد، وراضين وفرحين. ويتعبّر آخر، كانت الزرادشتيات - استناداً لهذا القانون الذي يقول بانتظام الطبيعة، ويراه الأساس العام لما يدور في الكون وينبوع المبادئ الأخلاقية (آموزگار، ١٣٨٧ش: ١٦) - يخلقن تصاميم جميلة ومتناسقة، بالاعتماد على مهارتهنّ العالية، وباستخدام غرز السلسلة و غرز منتظم بفواصل متساوية، فيعملن رسوماً بخيوط ملونة من الحرير، بدقة عالية؛ حيث لا تتميزّ الغرز عن بعضه إلا بعدسة مكبّرة. تُشاهد هذه الدقة في الرسوم، في شتّى أجزاء هذه الملابس، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية: الرسوم النباتية، الرسوم الحيوانية، والرسوم التجريدية.

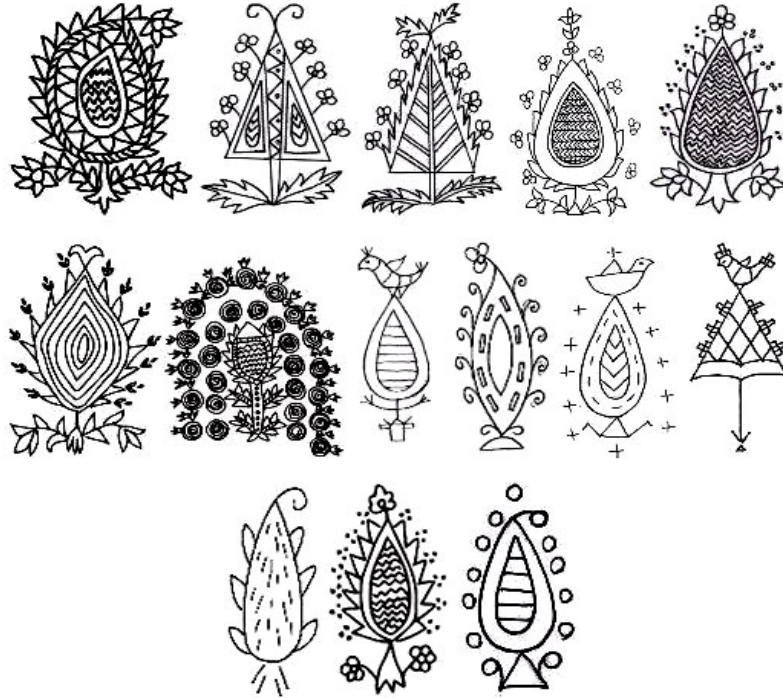
١-٤ الرسوم النباتية

كان توقيع النبات يحظى بمكانة عالية، في الثقافة الإيرانية القديمة؛ حيث يعتبر زرعه وتربيته نوعاً من الدعاء والحمد للنار، ويعتبر الشجر والخشب قلبه الذي يجب حراسته، وقد كان من التقاليد القديمة: الاحتفال بيوم زرع الشجر؛ إذ اعتبر زرداشت، زرع الشجر وعمارة الأرض عمليين صالحين، والإضرار بالنبات والشجر، ذنباً عظيماً، وقد اعتبرت المصادر القديمة الأسطورية، طبيعة النبات للآلهة ولأمشاسبندان (صفات أهورامزدا الطاهرة)، كما اعتبرت الزهور كائنات سماوية (طالبپور وجعفری‌راد، ١٣٩٧ش: ٩٥). ولاعجب، بعد الإيمان بهذه العقائد الدينية، أن يحظى توظيف رسوم النبات في تزيين الملابس، قيمة و قدسية، وأن يأخذ بها في فنّ التطريز الزرادشتي لإضفاء الموضوعية عليها وإبرازها. وفي هذا الصدد، لا نجد إلا رسوم السرو، الهوم، البرسم، الرتمان، والنيلوفر التي تتأهل من ناحية الشكل والمضمون لتظهر على الملابس بالإبرة والخيوط الحريرية الملونة.

١-٤-١ السرو

إنّ السرو، وفقاً لما ورد في التراث الإيراني القديم، شجرة لا تزال خضراء، ولا تقبل الخريف، وقد أتى بها أشوزرادشت من الجنة، وعُرفت بأرض كاشمر. إنّ هذه الشجرة التي تُعرف في اللغة الفارسية بأسماء: "زرزين"، "سرونار"، "سور"،

"سورش"، "سرو شيرازي" (سرو كاشي)، تُعتبر رمزاً للخلود والعزة، نظراً لمقاومتها ضد الجفاف والأعاصير الشديدة، كما يعتبر ورقها رمزاً للعلم، وجذعها رمزاً للحكمة، وثمرها رمزاً للخلود، حسب ما ورد في المنصوصات التاريخية، وتُعدُّ من النباتات المقدسة كتنظيرها السقاب والهوم. يعتقد أتباع ديانة «مهر» أنّ السرو شجرة الشمس، وقد ولدت الشمس، وهي مقاومة ضدّ البرد والظلام، ولذلك فإنّ أسطورة الشمس الساطعة، تتّصف بالإنعاش، وترمز إلى الخلود والحياة والمقاومة ضد القوى المهلكة، كما تتميز في ذاتها، في الوقت نفسه بالترميز إلى الوجوه السارة الإيجابية للحياة، والنموّ والرفعة (أميرزاده، ١٣٨٩ش: ٧٩). ونظراً لهذه الشحنة الدلالية، فقد خضع هذا الرسم لقبول أنواع الأشكال التجريدية والواقعية، من الناحية الجمالية. تشهد المستندات التاريخية المصوّرة أنّ السرو تمّ تطريزه بعض الأحيان، بشكله الحقيقي؛ أي بجذع طويل نسبياً، وبأسنان غير منتظمة، قريبة مما نجده في الطبيعة، وأحياناً رُسمَ بشكل تجريدي؛ أي برأس مائل إلى جهة ما (اليمين أو اليسار)، وبزينة كأزهار وأوراق صغرى، كما تمّ تطريز عدد، بشكل عمودي وبإيقاع منتظم، بعضها تحت بعض، ليكون محوراً لتناظر الرسوم البشرية أو الحيوانية، وكذلك كان يُطرز وحيداً وبرأس مائل وتحت مسمى "بئيه جفّه" (الببزل) في انتظام دوريّ وبكثافة، على قماش الفساتين، ليحصل نسيج مزين بالكامل. ورغم ذلك، يجدر الإشارة إلى أنّ هذا الرسم كان يطرز الفساتين به في أجزاءها المرئية، بهدف احترام قدسية السرو وقيمتها الرمزية، في صفوف أفقية وعمودية، أو كعنصر وحيد وكبير في مركز الصفحة، وبسروين صغيرين على طرفيه؛ حيث يوحى بالوحدة والثبوت. وفي المناديل نجده مطرزاً على القماش في المركز وحول دائرة، وبين رسوم من الحيوانات التي تحرسه فعلاً وبألوان الأخضر والأحمر، والأصفر، والأبيض، والأزرق. وجددير بالذكر أيضاً بأنّ جميع فنون التطريز الزرادشتي كان يوظّف لرسمه نظراً لإمكانية رسمه في أشكال متنوعة (الصورة ١)



الصورة ٤: أنواع متعددة من السرو المطرز به، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٢-١-٢ الهوم

يُعتبر «الهوم أو الهوموم» شجرة الحياة ومن أشدّ الأشجار قدسية، وثمارها كأثمها إكسير لاهوتي، يستلزم جنبها قتال حراسها (الفتحاء وتيس الجبل والأسد والنسر) طوال العمر، ومن ظفر، اعتلى إلى مراتب ما بعد البشر، فيخلد ولا يزال شاباً ولن يموت أبداً. يرى علماء الأساطير بأنّ الله قد اختار من الأشجار الجميلة، شجرتين فردوسيتين، هما شجرة الحياة وشجرة تميز الحسن عن السيء، وأثبتهما في جنات عدن وفي جنته على أرضه، وقد أغوي آدم وحواء بالثعبان، ليُعرضا عن شجرة الحياة ويأكلا من الثمار الأخرى المتمايلة إلى الجهتين، فطردا من الجنة (دويوكور، ١٣٩١ ش: ١٣).

ويرى مونيك دويوكور أيضاً أنّ هذه الشجرة رمز القوة المقدسة والمربعة، كما ترمز إلى البركة والرزق في الجنة؛ شجرة جذورها في عالم الدنيا وفروعها في السماء، فتقدّس؛ هي تربط الأرض بالسماء، ولأنّها ينبوع الحياة ورمز الخصوبة. ونظراً لهذه المكانة العظيمة، نجد رسومها في الأجزاء الهامة والعليا من الفسنتين، وفي صفوف أفقية وعمودية بين عناصر حيوانية، أو على حط دائريّ تمّ تطريزه بغرزة الفرع، وغرزة الساتان والغرزة الخلفية وغرزة النقط، وبألوان الأحمر والذهبي الأصفر

الدفاعة. (الصورة ٥)



الصورة ٥: أنواع متعددة من الهوم المطرّز به، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٣-١-٤ البرسم

البرسم^١، ويرسم^٢ أو بارسمان^٣ عبارة عن فروع مقطوعة من شجرة، ويسمى كل من هذه الفروع في اللغة البهلوية "تاك"، وفي اللغة الفارسية "تاي". ورد في "الأبستاق" أن البرسم صنف من النباتات كالرمان وشجرة الأثل والهوم. كان الفرس في إيران القلم يرطون البراسم بخيوط ليف التمر، ويأخذونها بأيديهم في الأدعية والطقوس الدينية كتمثيل لإله "أمرداد" المقدس والموكل. ورد في قاموس اللغة البهلوية، أن البرسم عبارة عن غصون شجرة الرمان المربوطة بخيوط من الفضة أو النحاس، كانت تستخدم في طقوس "يسنا" و"يسبرد" و"ونديداد". وفي طقوس التقلع للبرسم كانت فروعها توضع في ماء يسمى "زهر" ليذكر بالمطر وتموّن النبات وسقي الأراضي الزراعية، وإنبات الأرض (أورشيد، ١٣٩٤ ش: ١٦٢). كان الفرس في إيران القلم يرون الأعتاب المقدسة رمزاً للكون، نظراً لاعتبارهم الكون ساحة لقتال قوى الخير والشرّ، فيبدلون جهدهم فيها لنيل رضی "هورمزد" بإضعاف القوى الشيطانية وهزمها، من خلال جمع رموز من عناصر الكون واستخدامها في أداء الطقوس وقراءة الأناشيد الدينية من الابستاق؛ إذ يعتقدون أن كلاً من الآلهة السبع، ويتأسهم "هورمزد"، قد وكل على أحد عناصر الكون، ويعتبر كل من الأدوات المستخدمة في الطقوس الدينية، رمزاً لحضور أحد الآلهة الست الآخرين، كما يرمز "آرويسگاه" أو "يزشنگاه" (حجر كبير) إلى "سپندارمذ" وكيل الأرض، والأسد (الماعز) إلى "بهمن" وكيل الحيوانات، والنار إلى "أرديهشت" وكيل النور والضياء، والأواني المعدنية إلى "شهيور" وكيل المعادن، و"زهر" (الماء المقدس) إلى "خرداد" وكيل الماء، والهوم والبرسم إلى "أمرداد" وكيل النبات. وعلى هذا الأساس، قد اعتبر "برسمدان" وعاء توضع فيه البراسم. وقد ورد في طقوس الأخذ بالبرسم أيضاً بأنهم كانوا يأخذون حزمة من فروع النباتات والأشجار المقدسة أمام وجوههم، فيبدؤون بالعبادة في معابد النار (الصورة ٦). ووفقاً لهذه المعاني، ولمضمون الخصوبة والخضرة المتضمنة في هذا الرسم، فكان يطرّز به في الجزء الأمامي للفستان وفي

1. Barsam
2. Barsaman
3. Barsaman

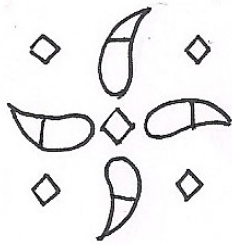
هوامش المناديل؛ إلا أنه مقارنة برسمي السرو وشجرة الحياة كان أصغر، ويطرّز به في هيئة تجريدية وإلى جانب زهرة النيلوفر، ويغرز الفرع والساتان والخلفية، وبألوان الأخضر والأصفر والأزرق والأبيض.



الصورة ٤: أنواع متعددة من الرسم المطرّز به، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٤-١-٤ زهرة الرمان

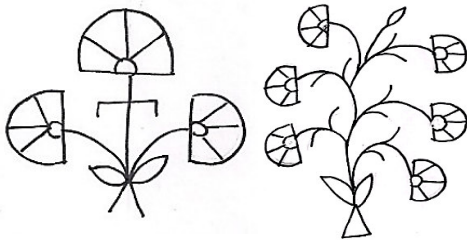
إنّ الرمان نبات قد اعتبر في ثقافة إيران القدم رمزاً لتوالي الأجيال، وطول العمر وإعادة التأهيل، والخصوبة، نظراً لإثماره. وكذلك، نقل في القصص الأسطورية بأنّ النبات يولّد من ثمار كالرمان والرنج والبرغموت، ويعبّر ذلك عن أمل



إنجاب الأولاد (أورشيدي، ١٣٩٤ش: ١٢٨) (الصورة ٧). كان هذا الرسم بشحنته الدلالية يظهر في ملابس الزرادشتيات، على هيئة زهرة ذات أربع بتلات أو على هيئة الفراشة، ويطرّز باعتماد غرز الفرع والساتان والخلفية وبألوان الأحمر والأصفر والأخضر ليرمز إلى الفصول الأربعة وجران الحياة. وكان يطرّز بهذه الزهرة ذات بتلات برؤوس حادة، حيث تخرج أطرافها من شكل هندسي في المركز، وأحياناً بدون هذا الشكل المركزي وفي صفّ متصل أجزائه.

الصورة ٧: صيغة من الرمان (الزهرة ذات أربع بتلات) المطرّز به، مستمدة من ملابس مطرّزة في

٤-١-٥ زهرة النيلوفر



الصورة ٨: صيغ من زهرة النيلوفر المطرّز بها، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور

يطلق هذا الاسم على الفصيلة النيلوفرية (نيلفر، نيلبر، نيلوبرك، نيلوبل، نيلوفيل)، ويسمى في الفارسية زهرة "آزاد" (النبات في الماء)، وزهرة الحياة والخلق، أو النيلوفر المائي. تعتبر هذه الزهرة، مصدر الكون وكمال الجمال، نظراً لأنّها حصيلة اجتماع القوى المبدعة؛ أي النار والشمس والقمر. يرمز النيلوفر الأبيض إلى التأهل، والنيلوفر المائي إلى الانتعاش في الأرض الطيبة، والنيلوفر الأرجواني إلى المستقبل، والنيلوفر الأحمر إلى البعث في الجنة (ايزد پرست، ١٣٨٥ش: ٣٤). إنّ هذه

الزهرة لم تخلو عن قيمتها وقدسيتها في الآراء الأسطورية الأثرية، واعتبرها الفرس رمزاً لأهورامزدا، وقد استمدت هذه القيمة والأهمية من مضاهاة الشمس؛ لأنها كالشمس تفتتح عند الفلق، وتغلق عند الغروب. ونظراً لهذه المضاهاة ولأن الشمس مصدر الحياة الإلهي، فاعتبر نيلوفر رمزاً للظهور والبيان بجميع حالاتها، وللخلق والانبعاث. واستمر هذا الاعتبار في المعتقدات أيضاً؛ حيث نجد النيلوفر الزهرة الوحيدة التي حفظت زراشت وأبناءه في بحيرة "كيانسه". وتعود قدسيتها إلى موطنها المائي؛ إذ الماء يرمز إلى محيط قدم، خُلق منه الكون. وتسمى هذه الزهرة في أساطير الفرس بـ "آناهيتا" أيضاً؛ إذ يرمز "آناهيتا" إلى الحربة، كما يعتبر رمزاً للخلق، نظراً لعلاقته بالماء (ايزديست، ١٣٨٥ ش: ٥٩) (الصورة ٨). وعلى هذا الأساس فكان يطرز النيلوفر على القماش الذي هو بدوره رمز الحرية والضياء والسلام، بألوان الأخضر والأصفر والأبيض. نجد رسوم هذه الزهرة في الملابس المطرزة، بشكل نصف دائري ومتقارن، ويساق بصفته المحور المركزي، وبصورة تجريدية تماماً، وحجمها في المطرزة أصغر من رسوم السرو وشجرة الحياة؛ حيث تطرز بغرز الفرع والساتان والنقطة والخلفية إلى جانب العناصر النباتية والحيوانية والتجريدية الأخرى.

٢-٢ الرسوم الحيوانية

حظيت الحيوانات في التراث الإيراني القديم، بعناية بالغة، لدورها في حياة البشر؛ وقد سمي الإله الخاص بها في الأستاق، بـ "درواسپ" (بمعنى صاحب فرس صحيح وسالم)، وكُلف إله "بمن" (وهومنه) بحماية الأنعام في العالم. ونجد من الآلهة، "ايزدمهر" و"ناهيد" (آبان پشت، كرد، البندا) الذين يهبان القوة والقدرة للأنعام والقطع والناس. وقد كُلف أتباع الزرادشتية برعاية الحيوانات والتجنّب عن الإضرار بها وإصابتها (فيروزمندي شيره جيني ووثوق بابائي، ١٣٩٣ ش: ٩٦).

وعلى هذا الأساس، كانت رسوم حيوانات كالتاووس، والسيمرغ، والمهدهد والديك والكلب والسمك والماعز والإبل تطرز على ملابس النساء الإيرانيات، بالاعتماد على فنّ التطريز الزرادشتي، كي تصرّح بمضامين ودلالات رمزية متجددة في القيم الإيرانية المقدسة.

١-٢-٢ التاووس

إنّ التاووس من أجمل الطيور؛ حيث يدلّ على الجلال والعظمة، والحياة المسائرة مع الحبّ، والحياة الملوكية، والسلطنة، والجاه والمنزلة، والمنصب والصبية. اعتبر التاووس في المعتقدات الأسطورية مُهلك الثعبان، ومن ثمّ سبب خصوبة الأرض. واعتبر رسم التاووس الذي يطرز إلى جانب شجرة الحياة، داخل ميداليات دائرية أو مربعة، علامة الثنوية وذات البشر الثنوي. واعتقد الفرس القديم أنّ هذا الطائر خالد، لأنّه قد شرب من ماء الحياة. وقد أشار الطبري إلى معابد النار الزرادشتية الباقية حتى نهاية القرن الثالث الهجري، قائلاً إنّّه قد خُصّص مكان لرعاية التاووس بالقرب من معبد النار في بخارا. وتحوّل هذا الطائر إلى رمز لطائر كوني على امتداد العصور؛ بحيث يُجَيّل بالبدر أو قرص الشمس المتألّفة الملونة في أطراف ريشة ذنبه، لما ينشرها من الخلف كمروحة. وقد أشار الطبري إلى معابد النار الزرادشتية الباقية حتى نهاية القرن الثالث الهجري، قائلاً إنّّه قد خُصّص مكان

لرعاية الطاووس، بالقرب من معبد النار في بخارا. وتحوّل هذا الطائر إلى رمز لطائر كوبي، على امتداد العصور؛ بحيث يُجسّد بالبدر أو قرص الشمس المتألّفة الملوّنة في أطراف ريشة ذنبه، لما ينشأها من الخلف كمروحة. فكان يطوّز أثنان منه على جانبي مزهريّة السرو بدقة في حجم أكبر من رسوم الحيوانات الأخرى، وبالقرب من جذع السرو بعنق طويل كما يطوّز فوق شجرة باسقة كالسرو أو الدردار، أو في أيدي امرأة أو رجل ذي الجناح في الجزء الرئيس من القماش. ويطوّز تاجه على شكل ثلاثة منحنيات متّصلة؛ ثمّ أضيفت إلى هذه المنحنيات المتصلة ريشة كبيرة أيضاً، كما تطوّرت رسومه لتنفصل المنحنيات وتكبر في المطرقات التالية. وكان عنقه يطوّز قصيراً ومائلاً إلى الأمام في الفترات الأولى ثمّ طال، على امتداد العصور؛ أما جناحه فأغفلا في المطرقات الأولى، ثمّ طوّزا منشورين وفي موضع أعلى وأعرض من جسد الطاووس في العصور اللاحقة؛ حيث تمّ تزيين ريشه بزهور أو دوائر مزخرفة (الصورة ٩). وبشكل عام، كان هذا الرسم يعتبر من أهمّ الرسوم الحيوانية الرمزية؛ حيث تطوّرت على مدى العصور وتمّ تطريزه بتأليف خاصّ على الأجزاء الفوقية من اللباس والوشاح، باستعانة غرقات الفرع والساتان والنقطة والخلفية وبالوان الأحمر والأصفر والأبيض والأخضر والأزرق، متناغماً مع دلالات الرسم ومضامينه.

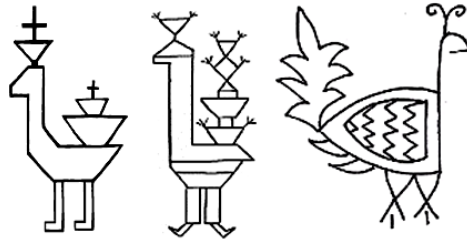


الصورة ٩: صيغ من الطاووس المطوّز، مستمدة من ملابس مطوّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٢-٢-٢ السيمرغ

السيمرغ كائن شهير، يسمّى بالسيمرغ (بمعنى ثلاثين طائراً)؛ لأنّ ألوان جميع الطيور متواجدة في ريشه (انظر: دهخدا، ١٣٣٠ش، ٧٧٦). إنّ اسم السيمرغ أصالة "سين مرغ"، ومقتبس من اسم حكيم شهير اسمه "ستن"، قد صلّي

على النور الذي أودع في ضميره في الفقرة ٩٧ من "فروردين يست" (المؤذن جامي، ١٣٧٩ش: ٣٣). واعتبر في الاستاق، طائراً ضخماً، عشبته على شجرة "ويسپويش" أو "گوكرن"، وسط بحر "فراخكرت" (دوستخواه، ١٣٧٥ش: ١٠١٥)، وكلما يطير منها، ينبت فيها ألف غصن، وكلما يهبط عليها، تنكسر منها ألف غصن. وله في "الشاهنامه" مكانة طوطم خاصة؛ وقد مثل دوراً حاسماً لآل "زال"؛ حيث تكفل مسؤولية تربية بطل الشاهنامه وإنقاذه. كان هذا الطائر يرمز إلى الحكمة والعلاج ويستخدم ريشه لعلاج الجروح (بهمي، ١٣٨٩ش: ١٣٧) (الصورة ١٠)، وكان يتم يُرسم على فساتين النساء، لخرقتها، بالقرب من شجرة الحياة وشجيرات الزهر بصفة واقعية، ليُظهر الموضوعية الرمزية التي تتصف بها شجرة الحياة، بمصائص منها كمنبتها، ومحور التقارن في صورة "الزهر والطائر" المطرزة ووحدها.



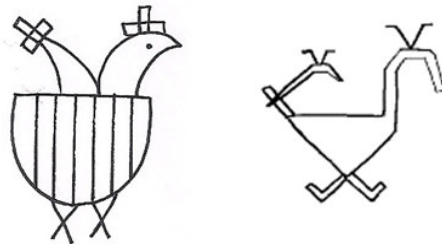
الصورة ١٠: صيغ من السيمرغ المطرّز، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٣-٢-٤ الديك

قد اقتبس المعادل الفارسي لكلمة الديك (خروس)، من كتاب الاستاق الوارد فيه مفردة "خرئوس" به معنى الثور والانتفاضة، وقد اشتقت هذه المفردة ومفردة "خروش" (الثور) من جذر فارسي واحد. قد اعتبر هذا الطائر الميمون الذي يحظى بمكانة عالية وكرامة في التراث الإيراني القديم وعلامة لإله "سروش" وداعي الشمس للإشراق، نظراً لصباحه في الأسحار؛ إذ اعتقد أنه يرى أول أشعة الشمس وقت إشراقها، فيدعو الناس للنهوض بانتفاضته الصباحية، فأصبح الانتفاضة (خروش) صفته المتميزة. وكان اليونانيون القدماء يعرفونه باسم «الطائر الإيراني». وقد ذكرت له في الاستاق، صفة دينية، هي «المتنبي» (التي تعادل "پرودرش" الفارسية)، كما أشير إلى قيمته الرمزية والدينية، واعتبر بصحبة الكلب كرسول لإله "سروش" ومعينه ضدّ الشياطين، وملاك الذين يستيقظون مبكرين، وعلامة العبادة، كما واستقبح ذبحه وتقديمه كقریان؛ إذ اعتقد أنه يقي الناس من الإصابة بمرض «الصرع» (رضي، ١٣٨١ش: ٥٥٧).

نجد في الرسائل الدينية البهلوية، فضلاً عما ورد في الاستاق، ذكراً عن الديك، كما ورد في "بنداهش": خلق الديك على عداة الشياطين وهو خالد وزميل للكلب، وقد ورد في المعتقدات الدينية بأنّ الديك والكلب تميّزا من بين الكائنات المادية، ليعينا إله "سروش" في إيقاف العواصف والإعصارات (انظر: دادكي، ١٣٩٠ش: ١٠٣). إنّ هذا الطائر، الذي

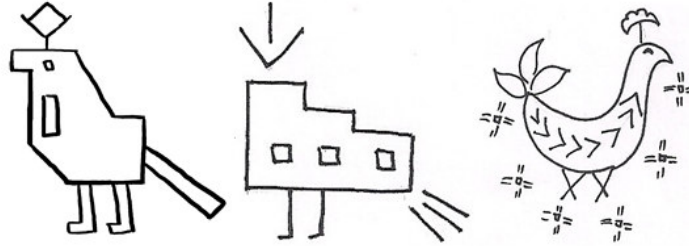
يرمز إلى إله الشمس وتجسيد الكبرياء، يحظى بمكانة رفيعة في طقوس العقيدة الميثرائية، ويقدم الديك في الشعائر الدينية لإله "مهر". وقد ورد في تعاليم زرادشت بأن هذا الطائر يفيق المؤمنين، للتسبيح في الصباح. وعلى الرغم من ذلك، تمت مقارنته في التراث الإيراني القديم بالثعبان، كما يعبر عنه وعن الثعبان بالزمان والتطور النفسي في تعبير الأحلام. وقد اعتبر الديك علامة على سعة النفس؛ ولا سيما بعد الموت (ضميران، ١٣٨٣ش: ٤١) (الصورة ١١)، وملاكاً وكُل على حراسة الليل ورعاية الكائنات الإلهية وقت الظلام الشيطاني. فعلاً، إن رسمه خصص لنفسه جزءاً كبيراً من التطريزات المعمولة باستعانة غرز الفرع والساتان والنقطة والخلفية بألوان الأبيض والأحمر والأصفر.



الصورة ١١: أنواع من رسم الديك المطرز، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفان

٤-٢-٤ الهدهد

يُدعى الهدهد في اللغة الفارسية "پويك"، و"شانه به سر"، و"مرغ سليمان"، و"أبا الربيعات والأخبار"، و"أبا الروح"، و"أبا العبادات" (دهخدا، ١٣٦٥ش: ٥٩٨). حظي هذا الطائر بمكانة خاصة، في النصوص الدينية والأدبية والثقافية العامة لدى جميع الشعوب التي عرفته، ولا سيما الشعب الإيراني القديم. إنّه طائر، نضجت روحه واستكملت بمصاحبة سليمان، وبالسير في الآفاق والأنفس، وقطع الطرق المرعبة للسير والسلوك العرفاني، فاختارته الطيور الأخرى، لتقطع هذه الطرق المفعمة بالمخاطر، باستعانة جناحيه. إنّ الهدهد رسول السعادة ورمزها، وتاجها يشبهه عوام الناس بمشط ينفث حيناً وينغلق آخراً، ويذكر بالجلال الإلهي، ويعتبر من مستلزمات السلطنة (القطار النيسابوري، ١٣٨٧ش: ١٧٠) (الصورة ١٢)، فصار من الرسوم التي تطرّز على الوشاحات ومعصوبات الرأس، في هيئة واقعية، بألوان الأصفر والأخضر والأحمر والأبيض، وباعتماد غرز الفرع والساتان والخلفية.



الصورة ١٢: صيغ من الهدهد المطرّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٥-٢-٤ السمك

إنّ السمك رمز النهضة والسرور والخصوبة ودالٌّ على نشاط الحياة، كما يدلّ في الأدب الفارسي، على اللين والرقّة. اعتقد الفرس القديم أنّ العالم قد استقرّ على ظهر سمكة، فاستخدموا عبارتي «من القمر إلى السمكة» أو «سمكة الأرض». كذلك ورد في الأستاق ذكر عن سمكتين فردوسيتين، كلّفهما "أورمزد" بحراسة نبات "گوکرن" من شرّ الشيطان. إنّ السمك في الصور الفلكية يدلّ على شهر "إسفند" أي الصورة الفلكية الثانية عشرة والأخيرة في منطقة البروج. يعتبر هذا البرج الذي لا يزال يصوّر كهيئة سمكتين متصلتين، من الأبراج المائة؛ حيث تقع في المنطقة «إآ» من نصف الكرة الجنوبية لدائرة البروج، وفي منطقة المياه السماوية. وقد صوّر إله «إآ» بين النهرين؛ حيث تجري من كتفيه شعبتان من الماء؛ حيث تسبح في كلٍّ منهما أسماك. ويحتمل أن تكون صورة هذا البرج الفلكي قد اشتقّت من هذا الرسم القديم؛ إذ كان إله «إآ» إله الحكمة أيضاً (كلانتری سرچشمه، ١٣٩٣ش: ٨٧). كذلك اعتبر السمك في التراث الإيراني القلم رمزاً للبحر والعلم والعقل والمتعة والخصوبة، وغذاء الدماغ والطعام المقدّس، واستُخدم في بدء الأمر، بصحبة إله الأمّ في الرسوم الخاصة بولادة الشمس، وحارس شجرة الحياة (نمیرانیان، ١٣٩١ش: ٥٧). وعلى هذا الأساس، فإنّ رسمه كان يطرّز على فساتين الإيرانيات والفارسيات الهنديات؛ إلا أنّ الأسماك كانت تطرّز على الفساتين الهندية ساجحة في مياه دوّارة وعلى الفساتين الإيرانية بصيغة مستقلة وخارجة عن مكان حياتها أي الماء، وفي هيئة واقعية بألوان الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأبيض والأزرق (الصورة ١٣).



الصورة ١٣: صيغ من السمك المطرّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران

٤-٢-٦ الكلب

إنّ مفردة الكلب ورد في الابدستاق "سوني"، وفي النصوص البهلوية "سگ"، و"سك"، وفي النصوص الفارسية القديمة "سك". اعتقد الفرس القدماء بأنّ الكلب عدوّ الشيطان ويُعد برفقة الديك، الشياطين والقوى الشريرة عن ليالي الأرض، فتمّ اختياره لحراسة القطاع والأنعام. يرمز هذا الحيوان إلى رموز معقّدة كإهلاك المشاعر الدينية وإخماد حبّ الدنيا، والأمّ، وقوى الخير، والشفاء، والنباهة، والوفاء، وعرقان بالجميل، كما يصوّر الصيد والموت ويظهر قدرته على التنظيف بلسع، وكأنّه حارس حدود ما بين الوعي واللاوعي؛ حيث لم يهدي القدماء إلى عالم الأنوار الطاهرة فحسب؛ بل يعرف الآخرة ويحرس جسر "جنيوت"، الذي يوصل الدنيا بالآخرة، وله علاقة أسطورية بما وراء الدنيا (غيمن دوشن، ١٣٧٥ش: ١٥٢؛ هيلنز، ١٣٩١ش: ١٢٦؛ ستاري، ١٣٧٥ش: ٣٢؛ غرين، ١٣٨٧ش: ٧٨)، فتمّ تطويره على فساتين النساء في رسم ملخص جداً، وبسيط وواقعي لحدّ ما (الصورة ١٤)، بألوان الأحمر والأزرق والأبيض تطويراً زرادشتياً.

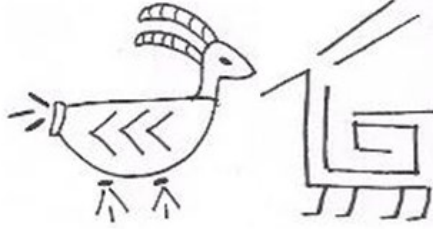


الصورة ١٤: صيغ من الكلب المطرز، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٤-٢-٧ الماعز

وردت مفردة الماعز في الابدستاق بصيغتي "بوز" و"ينز" بمعنى الماعز المذكّر، وفي النصوص البهلوية بصيغتي "بج" و"پازن" (اسم النوع الجبلي منه). حظى الماعز في التراث الإيراني القديم على مكانة رفيعة؛ حيث كان التجسيد السابع لإله "بهرام" (ويرثغنه) ماعزاً ذكراً حربياً، وفقاً لما ورد في الأساطير. ويعتبر هو وخمسة من أنواع أخرى وهي: "خريز"، "تبي"، "الغزال"، "الوعل النوبي" من الحيوانات المفيدة التي خلقها "أهورامزدا" بعد الثور (بهار، ١٣٩١ش: ١٢٦). وهناك منظومة تدعى "آسوريك" وصلتنا من النصوص الأثرية، يدور موضوعها حول حديث دار بين "الماعز" بصفته رمزاً للفرس من أتباع الزرادشتية، و"النخل" بصفته رمز الأقوام السامية (عقيقي بور، ١٣٩٥ش: ٧). فعلاً، إنّ قيمة رسم الماعز بدلالاته التي هي عبارة عن: الخصوبة، ونزول المطر، ومكافحة حرّ الشمس، وطلب الماء، والبركة والحراسة، بلغت إلى حدّ، قد اختصّ ٣١ بالمائة من نقوش ما قبل التاريخ، لرسوم هذا الكائن (ناصرى فرد، ١٣٨٨ش: ١٣٢). واعتقد آخرون بأنّ حياة هذا الحيوان في الجبال قد يكون السبب في قدسيته في التراث القديم؛ إذ الجبل مقدّس ورمز للعظمة ومنزل الآلهة ونبوع الأنهار التي ترزق الأراضي المحيطة بها، ويتسبّب بخصوبتها وبركبتها ونموّ الزراعة فيها. وكان هذا الحيوان مبيّساً بالماء والمطر، كما كانت

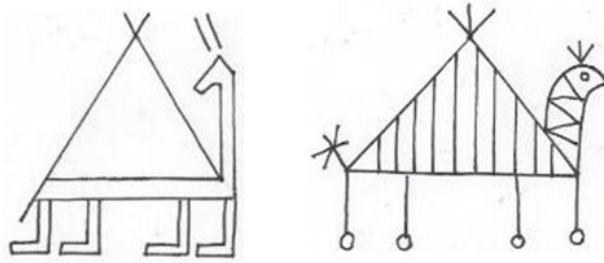
إلهة "آناهيتا" (إلهة الماء) تتجسد في هيئة الماعز البري بصفته رمزاً للماء والمطر (روح فر، ١٣٦٩ ش: ١٢). فقد كان السبب الجدير بالاهتمام في توظيف رسم الماعز (الصورة ١٥) على فساتين الإيرانيات، أهنّ يطلبن المطر بهذه الطريقة الرمزية، نظراً لبيئتهنّ الصحراوية، والظروف الجغرافية التي يعشنها. كان هذا الرسم يطرز بالأسلوب الزرادشتي في صور تجريدية وواقعية.



الصورة ١٥: صيغ من الماعز المطرّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٨-٢-٤ الإبل

ذكر الإبل في الاستاق "اوشتر" بمعنى الحمل، و"اوشترودّينو" بمعنى الناقة، ولعلّه قد اشتق من مفردة "أوشت" بمعنى القوة. إنّ الإبل كان يعتبر من فصائل الغنم الخمسة، وقد ورد في تاريخ البلعمي أنّ طهمورث كان أول من استخدمه للحمل. وحسبما ورد في التراث الإيراني القديم، كان بين الإبل والثعبان صلة (كوير، ١٣٩٢ ش: ٢٣٣)، وفيه دلالة على البطء والتريث والحلم عند القوة، والقوة الجسدية. إنّ حيوانات كالإبل والماعز لقيت إكراماً وتقديساً عند الفرس؛ لأنّها وفرت في موطنهم الصحراوية الجافة، التي قلّت المياه فيها؛ بسبب مقاومتها ضدّ خشونة الطقس في هذه المناطق (الصورة ١٦) فطرّزت على الفساتين بألوان الأصفر والبني المصفرّ والأحمر، بأسلوب واقعي نسبياً.



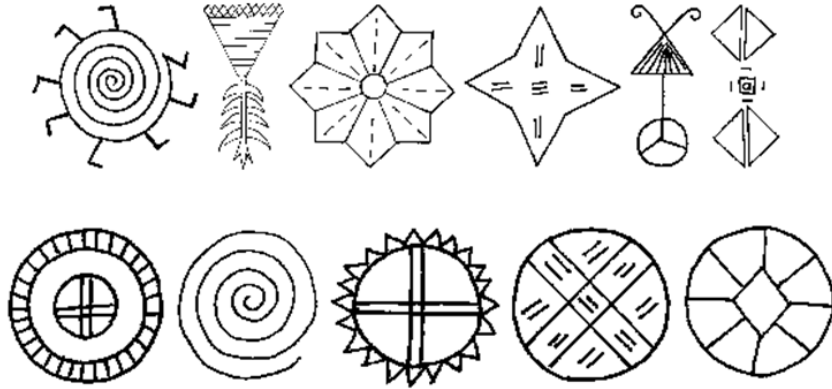
الصورة ١٦: صيغ من الإبل المطرّز، مستمدة من ملابس مطرّزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٣-٤ الرسوم التجريدية

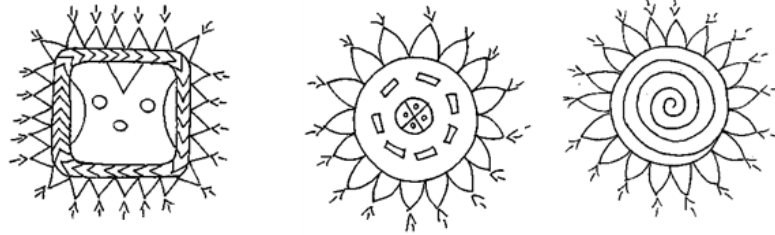
كانت رسوم تجريدية كـ «أبي المتحمّل واللؤلؤ والنجمة ذات ثمانية رؤوس وذات ستة رؤوس، والصليب، والسطوح

الشطرنجية»، تطرّز على فساتين الزرادشتيات في تركيب مع الأشكال الأساسية كالدائرة والمربع والمثلث لتزيد في جمال الفساتين وأناقته برسوم بديعة ومبتكرة ومستمدّة من الذهن؛ لتقي المرأة من عين الحسود وقاية رمزية.

نعم، كانت بعض هذه الرسوم تصوّر في هيئة أحد العناصر الطبيعية كالشمس؛ لتوحي بدلالات رمزية، إذ تعتبر الشمس رمز للإعطاء والدفء والتألؤ وتطهير الأذناس، ونبوع القوى البشرية والكون وملاك النور وضياء "مهر". كان اليوم الحادي عشر من كلّ شهر، في التقويم الإيراني القديم، يسمّى بـ "خير روز" أو "خور روز" (اليوم السعيد) وباسم الشمس، كما يدعى "دي" الذي هو عاشر أشهر السنة الشمسية، □ ؛ "خورماه" حسبما قال البيروني. واعتبر هيكمل "أهورامزدا" أو عينه كالشمس على اختلاف النصوص. وقد طُرّزت الشمس على فساتين الإيرانيات كقرص أو لولب دائري في غالب الأحيان، ولها في بعض الملابس سبعة أو ثمانية أذرع. وقد ورد في أحد أدعية "مهريشت": "وقد فتحت الشمس الذهبية المزيّنة بشتي الزخارف ذراعها من العرش لتحفظ المؤمنين، وليدور قرصها الجميل الذي لا يتوقف عن الحركة، كما ورد فيه أنّ قرص الشمس مخلوق حكمة الربّ الطاهرة، وموطنها العرش الأعلى (پورداوود، ۱۳۸۷ش: ۵۹) فيمكن اعتبار القرص واللولب على الفساتين، دالاً على عجلة العالم التي يتحكّم به إله الشمس (آزادواري، ۱۳۸۷ش: ۵۹). وهذا ما جعل رسم الشمس يطرّز على الأجزاء الهامة والمرئية من الفستان وفي مقاس أكبر من الرسوم التحريدية الأخرى (الصورة ۱۸) بألوان الأبيض والأصفر والذهبي والأحمر، لتدلّ على اللمعان والدفء والإعطاء.



الصورة ۱۷: صيغ من الرسوم التحريدية المطرزة، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران



الصورة ١٨: صيغ من الشمس المطرزة، مستمدة من ملابس مطرزة في مختلف العصور التاريخية في إيران. المصدر: المؤلفتان

٥. النتائج

تشير نتائج الدراسات على نظام الرسوم الشكلي والدلالي بأنّ النساء:

١. كنّ يبدعن الرسوم على محور العناصر النباتية والحيوانية والطبيعية وتبعاً لترات الرموز الإيرانية الأثرية،
٢. كنّ يصوّن الرسوم في شتى الصيغ الواقعية والتجريدية
٣. ويطرزن الرسوم ذات الدلالات المقدّسة على لباس الرأس والأجزاء الفوقية والمرئية من الفساتين
٤. والرسوم الدقيقة والجزئية على الأجزاء السفلى والصغيرة من الفستان، في تراكيب بديعة ومبتكرة؛
٥. ويعتمدن على شتى تقنيات التطريز، منسجمة مع صيغ الرسوم، واستطعن بذلك على توظيف القوة البصرية المتضمنة في الرسوم، لتزيين فساتينهن وزخرفتها على نمط صحيح، واستغلال الفساتين لعرض معتقداتهن وحاجاتهن، في علاقتهن بالحياة الطبيعية؛ يطلبن بها المطر والخصوبة والولد والانتعاش ويرمين لأغراض كحفظ قوى الخير ودفع قوى الشرّ والشيطان. وأخيراً يُقترح أن يتناول باحثون آخرون، هذه الرسوم من منظور الدراسات الجمالية في تصميم الملابس، ودراسة هوية ثقافة الستر لدى الفرس القدماء، ودراسة هذه الرسوم من منظور علم الأيقونات.

المصادر والمراجع

١. آزادواري، منصوره (٢٠٠٨م). نقوش رودوزیهای پوشاک زنان زرتشتی، فصلية موزها. رقم ٣٩. صص ٥٤-٥٩
٢. اسفندياري، صبا (١٩٩١م). نگرشی بر روند سوزن‌دوزیهای ایران، طهران: صبا.
٣. اوشيدري، جهانگیر (٢٠١٥م). موسوعة مزدیسنا. (واژه‌نامه‌ی توضیحی آیین زرتشت). طهران: مركز.
٤. ايزدپرست، زيا (٢٠٠٦م). گیاه لوتوس تا اسليمی و ختایی. رهپويه هنر. رقم ١. صص ٥٨-٦١.
٥. البلعمي، ابوعلی محمدبن محمدبن البلعمي (١٩٧٤م). تاريخ البلعمي. ترجمة تاريخ الطبري. التأليف: أبوجعفر محمدبن جرير الطبري. التعديل والتنقيح: محمد تقی بهار. بمساعي: محمد پروين گنابادی. طهران: زوار.

۶. بهمی، پردیس (۲۰۱۰م). سیر تحوّل و تطوّر نقش و نماد در هنرهای سنتی ایران. التألیف: ایلاس صفاریان. طهران: جامعه پیام‌نور (فرع الفنّ بكلية الفنّ والرسالة).
۷. پورداد، إبراهيم (۱۹۹۰م). قاموس ایران القديم. طهران: مؤسسة الدراسات والبحوث الثقافية (سروش).
۸. خاموشی، زهرا (۲۰۰۸م). تحول کاربرد تزیین در سوزن‌دوزی بلوچ و ترکمن به شیوه سنتی و مدرن. نصف سنویة دراسات في الفنّ الإسلامي. رقم ۹. صص ۷۳-۹۸.
۹. دادگی، فرینغ. (بندھش) (۲۰۱۱م). التألیف: مهرداد بھار. طهران: طوس.
۱۰. دلاواله، پیتر (۱۹۹۱م). تذکره پیتر و دلاواله، الترجمة: شجاع‌الدین شفا، طهران: علمی فرهنگی.
۱۱. دلاور نقابی، وجیهة. شیخی، علیرضا (۲۰۱۸م). تحلیل پرده‌های سوزن‌دوزی خراسان در دوره معاصر از منظر انسان شناسی هنر. نصف سنویة دراسات في الفنّ الإسلامي. رقم ۳۱. صص ۳۶-۵۶.
۱۲. دوبوکور، مونیک (۲۰۱۲م). رمزهای زنده جان. الترجمة: جلال ستاری. طهران: مروارید.
۱۳. دوست‌خواه، جلیل (۱۹۹۶م). اوستا کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی. المجلد ۲. طهران: مروارید.
۱۴. دهخدا، علی‌اکبر (۱۹۵۱م). قاموس مفردات لدهخدا. المجلد ۲۹. طهران: دار جامعه طهران للنشر.
۱۵. دهخدا، علی‌اکبر (۱۹۸۶م). قاموس المفردات، طهران: دار جامعه طهران للنشر.
۱۶. ذباح، إلهام. حاتمی، غلامعلی (۲۰۱۳م). جستاری در مفاهیم نقوش سوزن‌دوزی ترکمانان گنبد کاووس. فصلیة نگره المحکمة. رقم ۲۸. صص ۶۹-۷۷.
۱۷. رضی، هاشمی (۲۰۰۲م). آیین مهر، تاریخ رازآمیز میتراپی در شرق و غرب از آغاز تا امروز، طهران: بھجت.
۱۸. روح‌فر، زهرا (۲۰۰۱م). نگاهی به پارچه‌بافی دوران اسلامی. طهران: مؤسسة التراث الثقافي بالبلد.
۱۹. ستاری، جلال (۱۹۹۶م). پژوهشی در قصه اصحاب کھف. طهران: مرکز.
۲۰. ضیمران، محمد (۲۰۰۴م). نشانه‌شناسی هنر. طهران: قصه.
۲۱. طالب‌پور، فریه. جعفری‌راد، نجمه (۲۰۱۸م). بررسی نقوش و ریشه‌یابی آن‌ها در پته معاصر کرمان. رقم ۱. صص ۸۹-۱۰۰.
۲۲. طالبی مقدّم، إلهه سادات (۲۰۱۶م). مروری بر سوزن‌دوزی‌های گنجینه‌ی آستان قدس رضوی. آستان هنر. صص ۷۸-۸۵.
۲۳. عطار نیشابوری، فریدالدین (۲۰۰۸م). منطق الطیر. المقدمة والتعديل والتعليق: محمدرضا شفیعی کدکنی. طهران: سخن.
۲۴. عقیقی حاتمی‌پور، میثم (۲۰۱۶م). پژوهشی بر هفت نشانه جانوری پر کاربرد در فرهنگ و هنر ایران باستان (بر اساس سه جزئی نشانه‌ها در نظریه پیرس). المؤتمر الوطني الأول لدراسات علم العلامات علی مدار الفنون

الداخلية.

٢٥. فیروزمندي شیره‌چيني، بهمن. وثوق بابائي، إلهام (٢٠١٤م). نمادشناسی نقوش جانوری در هنر ساسانی. مجلة باستان‌شناسی تهران. رقم ٢١. صص ٩٣-١٠٨.
٢٦. فيگوتروا، دن گارسيا دي سيلوا (١٩٨٤م). تذكرة دن گارسيا سيلوا فيگوتروا. الترجمة: غلامرضا سميعي. طهران: نو.
٢٧. كلانتري، سرچشمه، مسعود (٢٠١٤م). آيكونوگرافي صور فلکي منطقه البروج. طهران. دار فرازنگ للنشر.
٢٨. کوپر، جی. سی (٢٠١٣م). فرهنگ نماهای آیینی (کهن‌نامه‌های زبان‌شناسی). الترجمة: رقيه بهزادي. طهران: علمی.
٢٩. گرتود، جابز (١٩٩١م). سمبل‌ها، کتاب أول جانوران، الترجمة: محمدرضا بقاپور، طهران: دار جهان‌نما للنشر.
٣٠. گرین، میراندا جین (٢٠٠٨م). اسطوره‌های سلتی. الترجمة: عباس مخبر. ط ٣. طهران: مرکز.
٣١. گیمین، دوشن (١٩٩٦م). دین ایران باستان. الترجمة: رؤیا منجم. طهران: فکر روز.
٣٢. مزدایور، شیرین. مزدایور کتابون (٢٠١٧م). بازآرایی گل و نقش، تلاشی برای بهره از سنت ایرانی کهن در سوزن‌دوزی. طهران: فرهنگستان هنر.
٣٣. مؤذن جامی، محمد مهدي (٢٠٠٠م)، آداب پهلواني. طهران: قطره.
٣٤. مهرداد، بهار (٢٠١٢م). پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست و پاره دویم). طهران: آگه.
٣٥. مینایی آمین أموال، صغری (٢٠١٤م). پوشاک زنان شهری قاجار از دید سفرنامه نویسان. فصلیه کاخ گلستان؛ رقم ٦. صص ٢٨-٣١
٣٦. ناصری‌فر، محمد (٢٠٠٩م). سنگ‌نگاره‌های ایران (نمادهای اندیشه نگار). ط ١. خمین: خمین.
٣٧. ناجو، عباس. فروزانی، سید مهدي (٢٠١٣م). مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی. فصلیه هنر علم و فرهنگ. رقم ١. صص ٢١-٤٢.
٣٨. نظری، امیر. زکریایی، ایمان. سراوردی، مهنوش (٢٠١٤م). مطالعه تطبیقی نقوش سفالینه‌های کلپورگان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ. نصف سنویه مطالعات تطبیقی هنر الحکمة. رقم ٨. صص ٣١-٤٧.
٣٩. نمیرانیان، پروا (٢٠١٢م). پوشش زنان زرتشتی. شهریه فروهر الدینیة والاجتماعیة والأدبیة والعلمیة. رقم ٤٥٣. صص ٨-١٢.
٤٠. هیلنز، جان (٢٠١٤م). شناخت أساطیر ایران. الترجمة: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، ط ١٦، طهران: چشمه.

References:

- [1] Aghighi Hatamipoor, M., (2016). 'A Study on Seven Animal Symbols Widely Used in the Culture and Art of Ancient Iran (Based on the Three-

- component System of Signs in Pierce's Theory)'. 1st National Conference on Symbolism in Iranian Art with a Focus on Indigenous Arts.
- [2] Atar Neyshaboori, F., (2008). *The Logic of the Bird*. Introduction, correction and comments by Mohammad Reza, Shafiee Kadkani. Tehran: Sokhan.
- [3] Azadvari, M., (2008). 'Embroidery Patterns of Zoroastrian Women's Clothing', *Quarterly Journal of Museums*. No. 29, Pp. 54-59.
- [4] Bahmani, P., (2010). *The Evolution of the Pattern and Symbol in Traditional Iranian Arts*. Collector by Elyas Safariyan. Tehran: Daneshgah Payam-e-Noor (Department of Arts, Faculty of Art and Media).
- [5] Balami, A.A., (1974). *History of Bal'ami*. Translated by Tarikh Tabari. Compiled by AbooJafar Mohammad Ibn Jarir, Tabari. Corrected by Mohammad Taghi, Bahar. Tried by Mohammad Parvin, Gonabadi. Tehran: Zavar.
- [6] Cooper, J.C., (2013). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. Translated by Roghayeh. Behzadi. Tehran: Elmi.
- [7] Dadegi, F., (2011). (*Bondahesh*) Collector by Mehrdad Bahar. Tehran: Toos.
- [8] De Beaucorps, M., (2012). *Les symboles vivants*. Translated by Jalal, Satari. Tehran: Markaz.
- [9] Dehkhoda, A.A., (1951). *Dehkhoda Dictionary*. Vol. 29, Tehran: Entesharat Danashgah Tehran.
- [10] Dehkhoda, A.A., (1986). *Dictionary*. Tehran: Tehran University Publication.
- [11] Delavaleh, P., (1991). *Travelogue of Pietro Delavalle*. Translated by Shojaodin, Shafa. Tehran: Elmi Farhangi.
- [12] Delavar Neghabi, V. & Sheykhi, A.R., (2018). 'Analysis of Khorasan Needlework Curtains in the Contemporary Period from the Perspective of Art Anthropology'. *Bi-Quarterly Journal of Islamic Art Studies*. No. 31, Pp. 36-56.
- [13] Doostkhah, J., (1996). *Avesta is the Oldest Iranian Songs and Texts*. Vol. 2, Tehran: Morvarid.
- [14] Esfandiyari, S., (1991). *A View on the Process of Needlework in Iran*. Tehran: Saba.
- [15] EzadParast, Z., (2006). 'Lotus Plant to Islamic and Khatai,' *Rahpooyeh Art*. No. 1, Pp. 58-61.
- [16] Figueroa, G.S., (1984). *Travelogue of García de Silva Figueroa*. Translated by GholamReza Samiee. Tehran: No.
- [17] Firoozmandi Shireh Jini, B. & Vosoogh Babae, E., (2014). 'Symbolism of Animal Motifs in Sassanid Art', *Journal of Archeology*. No. 21, Pp. 93-108.
- [18] Gertrude, J., (1991). *Symbols The First Book of Animals*. Translated by

- Mohammad Reza ,Baghapoor. Tehran: NashrJahanNama.
- [19] Green, M.J., (2008). *Celticmyths*. Tanslrated by Roya. Monajem. Tehran: FekrRooz.
- [20] Guillemin, D., (1996). *The Religion of Ancient Iran*. Translated by Roya. Monajem. Tehran: FekrRooz.
- [21] Hinnell, J.R., (2014). *Persionmythology*. Translated by Jaleh. Amoozagar & Ahmad. Tafazoli. Tehran: Cheshmeh.
- [22] Kalantari Sarcheshmeh, M., (2014). *Iconography of the Constellations of the Zodiac*. Tehran: EntesharatFaraRang.
- [23] Khamooshi, Z., (2008). 'Evolution of the Use of Decoration in Baluch and Turkmen Embroidery in a Traditional and Modern Way', *Bi-Quarterly Journal of Islamic Art Studies*. No. 9, Pp. 36-56.
- [24] Mazdapoor, Sh & Mazdapoor, K., (2017). *Flower Arrangement and the Pattern of an Attempt to Benefit from the Ancient Iranian Tradition in Needlework*. Tehran: FarhangestanHonar.
- [25] Mehrdad, B., (2012). *Research in Iranian mythology (parts one and two)*. Tehran: Agah.
- [26] Minaee Amin Amval, S., (2014). 'Qajar Urban Women's Clothing from the Perspective of Travelogue', *Golestan Palace Quarterly*. No. 6, Pp. 28-31.
- [27] MoazenJami, M.M., (2000). *Athleticsetiquette*. Tehran: Ghatreh.
- [28] Namjoo, A & Foroozani, M., (2013). 'Symbolic and Comparative Study of the Elements of Sassanid and Safavid Textile Designs', *Journal of Art, Science and Culture*. No. 1, Pp. 21-42.
- [29] Naseri Fard, M., (2009). *Iranianlithographs (Symbols of the Thinker)*. Khomeyn: Khomeyn.
- [30] Namiraniyan, P., (2012). 'Zoroastrian Women's Clothing', *Farvahar Religious, Social, Literary and Scientific Monthly*. No. 453, Pp. 8-12.
- [31] Nazari, A. & Zakariyae Kermani, E. & Saravordi, M., (2014). 'Comparative Study of Kalpurgan Pottery Patterns with Baloch Needlework Motifs', *Two Quarterly Journal of Comparative Art Studies*. No. 8, Pp. 31-47.
- [32] Oshidari, J., (2015). *Mazdisna Encyclopedia (Descriptive Dictionary of Zoroastrianism)*. Tehran: Markaz.
- [33] PoorDavood, E., (1990). *Ancient Iranian Culture*. Tehran: Institute of Cultural Research and Studies (Soroosh).
- [34] Razi, H., (2002). *The Ritual of Mehr, the History of the Mysterious Mithraic Religion in the East and the West from the beginning until Today*. Tehran: Bahjat.
- [35] RoohFar, Z., (2001). *A look at the Weaving of the Islamic Period*. Tehran: Cultural Heritage Organization.

- [36] Satari, J., (1996). *Research in the Story of the Companions of the Cave*. Tehran: Markaz.
- [37] TalebPoor, F. & JafariRad, N., (2018). *Investigation of Motifs and their Roots in Contemporary Pete of Kerman*. No. 1, Pp. 89-100.
- [38] Talebi Moghadam, E., (2016). 'An Overview of Needlework of Astan Quds Razavi Treasure', *Art Threshold*. Pp. 78-85.
- [39] Zabab, E & Hatam, Gh. A., (2013). 'An Inquiry into the Concepts of Needlework Motifs of the Turkomans of Gonbad Kavous', *Negreh Scientific Research Quarterly*. No. 28, Pp. 69-77.
- [40] Zeymaran, M., (2004). *Semiotics of Art*. Tehran: Gheseh.

An Inquiry into the Visual and Semantic Structure of Zoroastrian Embroidery Motifs

Atefeh Aladeh¹, Fahimeh Zarezadeh^{2*}

1. MA Student, Faculty of Art& Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

2. Assistant Prof., Department of Islamic Art, Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran.

Abstract

A type of needlework known as Zoroastrian embroidery (*Zartoshti-douzi*) was common as decorative art in ancient Iran. The art of ornamenting women's clothing with patterns arranged in a coherent visual and aesthetic way prompts following question: Which visual and semantic structures were allowed to be sewn as Zoroastrian embroidery motifs onto women's dresses? The inquiry is particularly highlighted since they were seen as the most striking cultural symbols in the ethnic garment of the time, bearing the grave responsibility of preservation and continuation of Zoroastrian women's identity throughout the historical period of Islamic Iran. Accordingly, the present study attempts to conduct a formal and thematic analysis and decode these motifs. Such studies can provide a deeper insight into the dominant artistic sphere, and the resulting knowledge will serve a reliable reference for understanding other Iranian ornamental needlework in garment design. Data analysis shows that motifs were taken from natural, floral, and animal elements, which, in ancient Iranian culture and belief, carried symbolic values and meanings as eternity and immortality, recreation, thriving and growth, enlightenment, exuberance and dynamism, wisdom, blessings, and fertility. These concepts were regarded as realizations of women's wishes, desires, and ideal aspirations, and were sewn onto pieces of clothing one way or another in accordance with their extent of sacredness. Visually speaking, they were used in a variety of forms from realistic to abstract, and manifested colorful imagery using different sewing styles and silk threads.

Keywords: Motif; Zoroastrian Embroidery; Clothing; Concept; Women.

*Corresponding Author's E-mail: f.zarezadeh@modares.ac.ir

جستاری در ساختار صوری و معنایی نقوش زرتشتی دوزی ایران

عاطفه آلاده^۱، فهيمه زارع زاده^{۲*}

۱- دانش آموخته کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۲- استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده:

در میان هنرهای تزئینی ایران باستان، گونه‌ای سوزن دوزی، با عنوان زرتشتی دوزی رواج داشت. هنری افزودنی بر پهنه لباس زنان که با دربرداشتن نقوشی در یک ساختار منسجم بصری و زیبایی‌شناسانه چنین سؤالی را به ذهن متبادر می‌سازد: نقوش زرتشتی دوزی با چه ساختار صوری و معنایی امکان دوخت و دوز بر روی لباس زنان را داشتند؟ چنان که به مثابه بارزترین نشان‌های فرهنگی در آداب پوششی آن اوان به شمار می‌آمدند و نیز عهده‌دار مهم و برجسته‌ای در نگهداشت و استمراردهی به هویت زنان زرتشتی در طول حیات تاریخی ایران اسلامی بودند. بر این اساس، پژوهش حاضر سعی دارد تا این نقوش را رمزگشایی فرمی و محتوایی نماید. زیرا مطالعات در این حوزه، تصور واضح‌تری از سپهر هنری مسلط بر آن‌ها را ارائه داده و شناخت حاصله به منزله مرجعی موثق جهت ادراک سایر دوخت‌های زینتی ایران در عرصه طراحی لباس خواهد بود. تحلیل داده‌ها نشان می‌دهند نقوش از عناصر طبیعی، گیاهی و جانوری اخذ می‌گردیدند که در نظام اعتقادی- فرهنگی ایران باستان، دارای ارزش‌ها و معانی نمادینی هم‌چون جاودانگی و نامیرایی، بازآفرینی، بالیدن و رویش، روشنگری، نشاط و پویایی، خرد و دانش و برکت و حاصلخیزی بودند. این معانی که در حقیقت زنان آن را عینیت‌بخش خواسته‌ها، آمال و آرزوهای آرمانی خویش می‌پنداشتند؛ بنا به میزان محتوای تقدسی‌شان در هر تکه از لباس به انحاء گوناگون دوخته شده و به لحاظ تجسمی نیز در گستره‌ای از فرم‌های واقع‌گرایانه تا انتزاعی به کار برده شده، بنا به نحوه دوخت رودوزی با نخ‌های ابریشمی الوان متجلی می‌ساختند.

واژه‌های کلیدی: نقش، زرتشتی دوزی، لباس، معنا و مفهوم، زنان